

Claude McKay : Diaspora noire et écriture migrante

Corinne Duboin

► **To cite this version:**

Corinne Duboin. Claude McKay : Diaspora noire et écriture migrante. Duboin, Corinne. Repenser la diversité : le sujet diasporique, Océan Editions, pp.141-152, 2013. hal-01157723

HAL Id: hal-01157723

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01157723>

Submitted on 6 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claude McKay : diaspora noire et écriture nomade

*Corinne Duboin
Université de La Réunion*

Résumé : Cette présentation s'inscrit dans une réflexion sur la production d'une littérature d'immigration afro-caribéenne offrant de nouvelles visions du monde dans un espace multiculturel réticulaire qui dépasse les frontières nationales. Au fil des générations d'écrivains, la dispersion continue de la littérature caribéenne au-delà des mers induit une appréhension fluctuante du rapport à l'espace. Or l'analyse des romans urbains des années vingt du Jamaïcain Claude McKay (1890-1948) révèle que le principe de mobilité, qui caractérise cette littérature, est tout autant un processus esthétique subversif. L'écriture nomade du romancier, figure contestée de la Renaissance Noire qui parcourut le monde, participe d'un art du bricolage, du brouillage, à l'écart des conventions littéraires qu'il remet en question.

La littérature d'immigration est une écriture de l'intervalle, du devenir et de la « différenciation », trace textuelle d'un processus de transformation identitaire qui tend vers une reconnaissance territoriale et une intégration nationale légitime. Pour autant, cette littérature revendique le droit à la diversité, insistant en cela sur le pluralisme et la multiculturalité de toute société occidentale. Cette écriture « migrante » fondée sur la révision, voire le franchissement des lignes de démarcation raciales ou ethniques dans une construction identitaire transnationale, conduit ainsi à reconfigurer toute notion de littérature nationale pensée dans une perspective anglocentrique. Comme souligné par les auteurs de l'ouvrage *The Empire Writes Back* à propos de la littérature postcoloniale, le roman d'immigration invite à redéfinir les canons de la littérature occidentale (notamment britannique, américaine ou canadienne) et, de manière plus globale, à reconfigurer l'espace littéraire, à reconsidérer ses frontières et ses marges afin de valoriser sa pluralité dans une société mondialisée.

L'évolution du sens de l'espace et la reformulation identitaire liée à un nouveau sentiment d'appartenance, dont témoignent les littératures diasporiques, illustrent le fait que les territorialités fluctuent en fonction des mobilités. L'apparition de nouvelles hybridités qui s'enracinent dans un espace urbain d'Europe ou d'Amérique, dont elles chamboulent les codes et modifient les contours, implique un repositionnement des subjectivités, la réorientation de l'ici et de l'ailleurs qui révisé la cartographie d'une diaspora en mouvement, dans une dialectique entre le proche et le lointain. Espace hétérogène investi de plusieurs sens, la ville plurielle (se) transforme, traversée de trajectoires multiples qui se superposent, s'entrecroisent et se confrontent.

L'imaginaire urbain postcolonial questionne la capacité d'enracinement, le rapport au lieu. Ainsi, la littérature afro-caribéenne, dans sa diversité croissante et dans son amplitude géographique, reflète la multiplicité des réseaux d'appartenance, la coexistence d'identités culturelles hétérogènes transnationales, nationales et locales qu'il s'agit de concilier. De fait, les écrivains afro-caribéens semblent inventer une géographie de la « dérive » (au sens maritime : le changement de cap, sous l'effet des vents et des courants) qui au mieux multiplie les possibles lieux d'ancrage, au pire génère le sentiment d'être de nulle part. Leurs fictions témoignent de nouvelles formes de mobilité dans l'espace de libre circulation qu'est l'Atlantique.

Loin de creuser des écarts, des différences nationales et culturelles, l'éparpillement transatlantique de la littérature caribéenne, ses déracinements et enracinements urbains multiples renforcent, par-delà les frontières et les ruptures apparentes, l'expression commune d'une instabilité permanente. Cette poétique de l'errance si caractéristique s'origine dans une difficulté à s'installer dans la durée, liée à d'insolubles ambiguïtés. Les personnages en devenir évoluent dans des espaces interstitiels qu'ils tentent de s'approprier et de subvertir, des lieux en marge dont ils repoussent les limites et inversent les valeurs afin d'émerger, de se reconstruire et de trouver leur place, leur voie.

Plus que des lieux, la littérature d'immigration caribéenne évoque des traversées, des pérégrinations, des lignes de fuite, des espaces parcourus. L'un des premiers auteurs afro-caribéens du XX^e à mettre en mots cette errance ontologique est le poète et romancier jamaïcain Claude McKay, pour qui l'exil fut la condition nécessaire à la création littéraire. L'écrivain débarqua aux Etats-Unis en 1912, puis arpenta le monde, quittant Harlem en 1919 pour la Grande-Bretagne impériale, la Russie nouvellement soviétique, la France et l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, l'Espagne et le Maroc sous protectorat, avant de revenir à New York en 1934. C'est lors de cette traversée de l'histoire internationale mouvementée du début du siècle, lors de ce long périple dans un univers urbain cosmopolite que l'écrivain rédigea ses romans et nouvelles. McKay fit ainsi

partie d'une communauté d'expatriés noirs en Europe, qui rassemblait écrivains (Hughes, Cullen), artistes (Sidney Bechet, Joséphine Baker), intellectuels (Locke, Du Bois) et étudiants¹. Cette présence noire internationale, à Paris notamment, dans les années vingt et trente, favorisa la diffusion de la culture noire et l'émergence d'un discours anticolonial et panafricaniste.

McKay contribua à l'émergence de la littérature afro-américaine et fut une figure de la Renaissance de Harlem, mouvement intellectuel et artistique des années vingt qui glorifia la race noire et les racines africaines d'un peuple en diaspora qui entendait dénoncer des discriminations criantes et faire valoir ses droits tout en affichant sa différence vis-à-vis d'une Amérique blanche hégémonique. Toutefois, l'œuvre de cet artiste nomade, qui adhéra un temps à l'idéologie communiste et se convertit au catholicisme au crépuscule de sa vie, dépasse le contexte local ou national de Harlem et témoigne d'une vision globale et internationaliste du monde noir, de l'Afrique et de sa/ses diaspora/s. Se décrivant lui-même comme un éternel « vagabond », « *a troubadour wanderer* » (*A Long Way*, 114, 354), McKay fait de l'errance un art de vivre et d'écrire qui l'inscrit dans une liminalité subversive en réaction aux valeurs occidentales. L'écriture nomade de McKay exprime ses engagements politiques et son rapport complexe au monde colonial et capitaliste dominant ; elle participe de ce que Paul Gilroy appelle « *a counterculture of modernity* » (*The Black Atlantic*, 1).

Son premier roman, *Home to Harlem*² (1928), a pour personnage central Jake Brown, un soldat noir américain et déserteur lors de la Première Guerre mondiale, qui de retour à Harlem travaille comme cuisinier pour la compagnie ferroviaire Pullman sur la côte Est des Etats-Unis et se lie d'amitié avec Ray, un étudiant haïtien. Ce roman est une suite d'épisodes anecdotiques dont le fil directeur ténu est une quête amoureuse : Jake recherche désespérément de cabaret en night-club une jeune femme noire dont il fit la connaissance le premier soir de son retour à Harlem. McKay entraîne ainsi ses lecteurs dans un quartier en vogue qui, dans les années vingt lors de la prohibition, attirait une clientèle blanche bambocharde en mal de sensations, désireuse de goûter aux plaisirs de la vie nocturne, « *the primitive joy of Harlem* » (*HH*, 109). Le romancier représente le ghetto noir comme un monde autre, truculent et sensuel : « *Good old Harlem ! Chocolate Harlem ! Sweet Harlem !* » (*HH*, 14). Plus qu'une enclave, c'est un creuset où se mêlent les migrants afro-américains et antillais et où s'exprime une identité noire libérée des carcans d'un ordre moral puritain, plus proche de la nature (instinctive, spontanée) que de la

¹ Dans *La Rive noire, de Harlem à la Seine* (1985), Michel Fabre retrace l'histoire intellectuelle et artistique de cette diaspora noire à Paris (jusqu'aux années quatre-vingt) qui fut plus qu'un réseau social local.

² Ci-après *HH*.

culture (policée, codifiée). Pour McKay, la ville noire est un carrefour, un lieu de tensions, d'échanges et de brassage des cultures. Elle reste cependant un monde éphémère, sans ancrage, un lieu de transit.

Vilipendé pour ses élans primitivistes par une arrière-garde plus bourgeoise et élitiste au sein du mouvement de la Renaissance (W.E.B. Du Bois en tête), accusé de céder aux sirènes du succès et à l'argent facile en bâclant un roman décousu, mal écrit mais vendeur auprès d'un lectorat blanc, McKay récidive toutefois avec la publication de son second roman, *Banjo, A Story Without a Plot*³ (1929) qui relate les aventures de l'étudiant haïtien Ray, « *a child of deracinated ancestry* » (B, 137) et de son ami afro-américain Banjo, « *a great vagabond of lowly life* » (B, 11), musicien de jazz dans les bas-fonds du Vieux Port de Marseille, le quartier malfamé de la Fosse, « *the Ditch* », où s'échouent marins, prostituées et immigrés issus des colonies, « *massed pell-mell together in a great gorgeous bowl* » (B, 141). Un troisième roman, *Romance in Marseille*, suite de *Banjo*, fut achevé en 1933 mais reste non publié à ce jour⁴. Bien que décrié, McKay persiste. Il creuse ses obsessions, écrit dans un style fragmenté qui lui est propre, prend des libertés et donne à voir l'errance de la diaspora noire, dans une quête de sens.

Dans son autobiographie, *A Long Way from Home* (1937), McKay décrit Harlem comme un lieu fascinant et enchanteur, « *a unique and popular Negro quarter* » (322), où s'exprime sans retenue une culture noire américaine populaire à laquelle il s'identifie et dont il se fait le chantre. Là, McKay se retrouve parmi les siens. D'autre part, l'écrivain n'apprécie guère Londres, « *a cold white city where English culture is great and formidable like an iceberg* » (*A Long Way*, 304). Il se dit peu attiré par un Paris cosmopolite où les expatriés blancs, dont il ne partage pas les préoccupations, se mélangent à l'intelligentsia noire, « *the cream of Harlem* » (*A Long Way*, 311), qu'il dénigre. McKay est toutefois séduit par la cité phocéenne moins bourgeoise :

It was a relief to get to Marseilles, to live among a great gang of black and brown humanity. Negroids from the United States, the West Indies, North Africa and West Africa, all hearded together in a warm group. [...] It was good to feel the strength and distinction of a group and the assurance of belonging to it. (*A Long Way*, 277)

Ce n'est donc pas tant le Marseille provençal qui l'attire et l'inspire que ses quartiers populaires où vit une population immigrée internationale dépeinte dans *Banjo* : « *There was a barbarous international romance in the way of Marseilles that was vividly significant of the great movement of life* » (B, 69).

³ Ci-après B.

⁴ Les Presses de l'Université d'Exeter annoncent sa publication prochaine depuis plusieurs années.

La fiction urbaine de McKay, tout comme sa poésie, montre de façon récurrente la fascination de l'auteur pour les métropoles, centres multiculturels qui autorisent le mélange des différences et mettent en relation les membres d'une diaspora noire dispersée et divisée par le pouvoir colonial ou impérialiste. Cependant, ses évocations littéraires de la ville cosmopolite sont aussi des accusations contre l'hégémonie de la culture occidentale, « *the poisonous orchid of civilization* » (B, 49). Dans la nouvelle intitulée « Truant », le personnage antillais de Barclay Oram, qui erre en peine dans les rues de Washington, illustre les sentiments ambivalents de l'auteur envers la ville dont la démesure architecturale saisissante symbolise la modernité et la puissance insolentes d'un monde occidental qui l'opprime : « *Stone and steel ! Steel and stone ! [...] He was a slave to it. A part of him was in love with this piling grandeur. And that was why he was a slave to it* » (*Gingertown*, 152-153).

Le projet scriptural de McKay fait du texte littéraire et de la ville des « territoires flottants », pour emprunter la formule de Michel Maffesoli, qui définit le nomadisme comme « une sorte de “pulsion migratoire” incitant à changer de lieu, d'habitude, de partenaires » et tenant à « l'art de se mélanger » (*Du nomadisme*, 68, 48, 49). De fait, les personnages en goguette de McKay ne tiennent pas en place, à l'image de Banjo, « *with his unquenchable desire to be always going* » (B, 11). Enclins au mouvement, insaisissables, ils s'approprient la ville en la parcourant ; ils franchissent les frontières spatiales, transgressent les lois et ignorent la morale. Amoureux de la vie et de ses plaisirs, en quête permanente de nouvelles aventures, ils jouissent du moment présent, sans souci du lendemain. Par leur extrême mobilité, ces personnages font acte de résistance : rebelles au système, ils vivent en marge et sans attaches, toujours en partance. L'important est le cheminement, l'événement est le mouvement même : « *Where ? Destination did not matter. Maybe his true life lay in eternal inquietude* », se dit Barclay Oram, abandonnant femme et enfant (*Gingertown*, 162). Les flâneries urbaines oisives des personnages, leurs déambulations nocturnes, leur vagabondage sexuel sont autant d'expériences hédonistes anecdotiques qui révèlent la posture de l'auteur rétif à la sédentarité, la stabilité, aux valeurs bourgeoises établies et à l'ordre dominant. Ses personnages, qui bourlinguent aux quatre coins du monde, font de la ville sédentaire et de l'Atlantique des espaces nomades ouverts, sans frontières.

Deleuze et Guattari, dans leur « Traité de nomadologie », précisent que « le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial » (472). Le nomadisme est plus qu'un déplacement géographique incessant, c'est une manière de penser le monde, de se projeter dans un espace déterritorialisé. L'esprit nomade est une pensée du mouvement et de l'altérité. Or McKay insiste tout autant sur la circulation et la diffusion des idées au sein de l'Atlantique noir qui forment le substrat idéologique de son œuvre anticoloniale et qui

révisent l'identité noire. L'auteur, attaché à ses racines africaines et se sentant proche du monde paysan et ouvrier, adhère à la fois au panafricanisme et au communisme⁵, mouvements d'unité et de solidarité de classe et de race, en lutte contre l'oppression. Il fait ainsi du personnage transnational de l'étudiant haïtien Ray le représentant d'une diaspora intellectuelle émergente, tandis que Jake dans *Home to Harlem* et le personnage éponyme de *Banjo* sont les figures d'un prolétariat noir international. McKay fait ainsi dire à Jake : « *We may all be niggers, aw'right, but we ain't nonetall all the same* » (HH, 159). Les personnages dissemblables se croisent, confrontent leurs conceptions, dialoguent, échangent : « *Senegalese, Sudanese, Somalese, Nigerians, West Indians, Americans, blacks from everywhere, crowded together, talking strange dialects* » (B, 36). Ils s'apprivoisent et s'enrichissent mutuellement de la présence et du point de vue de l'Autre : l'Africain, l'Antillais, l'Afro-Américain ainsi réunis, après avoir été dispersés, semblent former une nation noire urbaine ressoudée et partager ce que Benedict Anderson appelle « *a deep horizontal comradeship* », autrement dit sur un même pied d'égalité (*Imagined Communities*, 7)⁶. Exprimant la force démocratique du dialogue, les voix mêlées de ces personnages migrants, à la fois désabusés et pétris d'idéaux, restent toutefois discordantes. McKay laisse ainsi percer les lignes de clivage qui entravent une organisation raciale unitaire, ce manque de cohésion qu'il déplore étant dû à leurs différences culturelles, nationales ou sociales qu'ils ne parviennent à transcender. Les romans de McKay montrent ce que Brent Hayes Edwards appelle un phénomène de « décalage », d'écart et de rupture (*The Practice of Diaspora*, 13-16). L'espace dialogique de l'intervalle, où les tensions sont à l'œuvre, est aussi celui de l'écart paradoxal qui relie autant qu'il sépare. Ce renouvellement du regard met en exergue la formation de nouvelles subjectivités noires dans leur relation aux autres, leur rapport au monde, faisant valoir les différences (face à la culture dominante) et les divisions internes. Le foisonnement d'idées, les discours nationalistes divergents, qui s'articulent autour d'une histoire, d'une condition raciale et coloniale commune, reflètent des identités diasporiques diverses.

Le principe de mobilité marque la continuité de l'œuvre littéraire de McKay et s'inscrit également dans une démarche esthétique. L'écrivain bouscule les conventions du roman. Textes combinatoires à l'écriture hybride, ses récits urbains vagabondent, oscillent entre le mode picaresque,

⁵ Claude McKay prit la parole lors du 4^e congrès de l'Internationale communiste à Moscou en 1923.

⁶ De même, les histoires dialoguées de Langston Hughes, donnant la parole à Jess B. Semple et son ami, opposent deux discours noirs, l'un nationaliste, l'autre intégrationniste, à la différence près que les deux personnages de Hughes sont afro-américains. Ils incarnent la « double conscience » de Hughes, son attachement aux valeurs populaires et son éducation bourgeoise. Voir notamment *The Best of Simple* (1961).

la romance et l'œuvre militante. Fragmentés, composés de saynètes successives évoquant les hasards d'une vie de bohème, ils n'en sont pas moins structurés. Ainsi, l'architecture narrative, l'articulation de *Home to Harlem* repose-t-elle sur une succession de départs. Par ailleurs, McKay donne à lire des histoires simples soutenues par un style proche de l'oralité, souvent incantatoire, afin de transcrire la vivacité des cultures diasporiques aux racines africaines communes⁷. Il fait une large place aux conversations, laissant entendre les langues, les dialectes et les accents exprimer la diversité, voire les divisions internes, de la diaspora noire, que seule la musique semble réunir : les paroles chantées, le blues dans *Home to Harlem*, mais aussi la biguine dans *Banjo*, irriguent et rythment les textes en de petites mélodies répétées.

Loin des canons littéraires classiques, la fiction de McKay se réclame d'une culture vernaculaire ; elle vise à promouvoir le génie et la fierté de la race noire. Pour autant, McKay cultive l'ambiguïté en se laissant aller à des clichés affligeants. Ce qui conduit le lecteur à s'interroger sur la posture artistique de l'auteur ainsi que sur la nature et la fonction de sa production littéraire. Il est à souligner les paradoxes d'une écriture dialogique qui entretient les stéréotypes racistes et sexistes, répondant en cela aux attentes d'un lectorat blanc, alors même que l'auteur entend faire l'éloge de la différence, d'une nouvelle identité noire, urbaine et migrante. Dans *Home to Harlem* notamment, la construction de personnages stéréotypés contribue à l'errance d'une écriture aporétique. Ainsi, à titre d'exemples, l'un des personnages du roman est surnommé « *Zeddy the ape* » (HH, 53) ; le personnage masculin Strawberry Lips fait figure de « *minstrel coon* » (HH, 64), l'amuseur naïf ; Rose, femme métisse, est décrite comme « *a lazy lean leopard* » (HH, 201) ; une autre, lorsqu'elle rit, « *resembled an old braying jenny* » (HH, 60). Le personnel romanesque de McKay témoigne de l'écueil d'une esthétique primitiviste contre-productive qui enferme les personnages noirs dans une altérité exotique, ainsi que le démontre l'extrait qui suit, décrivant des personnages noirs sur la piste de danse d'un cabaret, emportés par le rythme et les paroles d'une chanson :

Tell me, pa-pa, Ise you' ma-ma. ...
 Jake and Felice squeezed a way in among the jazzers. They were all drawn together in one united mass, wriggling around to the same primitive, voluptuous rhythm.
 Tell me, pa-pa, Ise you' ma-ma. ...

⁷ Le texte écrit porte ainsi le masque de l'oralité et tend à être ce que Henry Gates appelle « *the speakerly text* » (Figures, 242). Par cela, il entend : « *a text whose rhetorical strategy is designed to represent an oral literary tradition, designed "to emulate the phonetic, grammatical, and lexical patterns of actual speech and produce the illusion of oral narration"* » (Signifying, 181).

Haunting rhythm, mingling of naïve wistfulness and charming gayity, now sheering over into riotous joy, now, like a jungle mask, strange, unfamiliar, disturbing, now plunging headlong into the far, dim depths of profundity and rising out as suddenly with a simple, childish grin. [...] Simple, raw emotions and real. They may frighten and repel refined souls, because they are too intensely real, just as a simple savage stands dismayed before nice emotions that he instantly perceives are false.
Tell me, pa-pa, Ise you' ma-ma. ... (HH, 337-338)

Plutôt que de rejeter des stéréotypes dévalorisants, McKay se les approprié en leur conférant une valeur positive et procède par inversion, dans une pensée binaire qui vient prolonger un discours colonial essentialiste.

Par ailleurs, certaines critiques féministes ont souligné la misogynie d'une écriture masculine, « *the demonization of women that pervades Home to Harlem* », écrit Heather Hathaway (*Caribbean Waves* 62). De même, Hazel Carby a réévalué la figure de la chanteuse de blues dans une relecture du roman qui s'appuie sur une révision de l'histoire urbaine des années vingt (« *Policing the Black Woman's Body* »). En outre, les discours nationalistes anticoloniaux sont portés par les seuls protagonistes masculins, faisant des personnages féminins périphériques de simples objets de désir et de conquête dans un monde d'hommes. La pensée nomade est phallogocentrique : dans les villes portuaires de McKay, les femmes restent à quai ou suivent leur partenaire.

Plus récemment, plusieurs critiques, qui prennent en considération l'homosexualité de l'auteur jusqu'alors ignorée, ont éclairé ses romans d'un jour nouveau. Michelle Ann Stephens dans son ouvrage *Black Empire* (2005), Suzette Spencer (« *Swerving at a Different Angle* »), Leah Rosenberg (« *Caribbean Models* ») et Gary Edward Holcomb (« *Diaspora Cruises* » et « *The Sun Also Rises in Queer Black Harlem* ») démontrent par quels procédés l'écriture de McKay exprime de manière voilée un certain homoérotisme. Ils soulignent le fait que l'orientation sexuelle de l'écrivain noir, alors jugée déviante et érigée en crime, le marginalise davantage, détermine son parcours transatlantique et infléchit son contre-discours idéologique qui condamne à la fois un impérialisme bourgeois, une société occidentale hégémonique, raciste et homophobe⁸.

A la lumière de ces travaux dans le champ des *Gay Studies*, il convient de remettre en perspective la construction des personnages

⁸ D'autres figures de la Renaissance Noire étaient homosexuelles, dont Locke mais aussi Thurman et Hughes, tous deux ayant participé à la fondation de *Fire!!*, revue éphémère (un seul numéro en nov. 1926) censée diffuser une pensée noire radicale et avant-gardiste se démarquant du discours plus conservateur des chefs de file du mouvement (Locke, Du Bois). L'intention première était de choquer la bourgeoisie noire en abordant, par le biais d'une écriture transgressive, des thèmes comme l'homosexualité ou la prostitution.

typifiés qui, pour le coup, s'enrichissent d'un sens nouveau. A titre d'exemple, Spencer (« Swerving ») et Holcomb (« Diaspora Cruises ») ont souligné l'ambiguïté sexuelle du personnage trouble et duplice de Wolf le proxénète, « *[who] eats his own kind* » (HH, 92). Ce qui, dans notre approche, nous intéresse en premier lieu, est ici le déplacement de sens d'une écriture nomade et les mutations de sa transgressivité, le passage ou l'effacement des frontières entre la représentation stéréotypée d'une masculinité noire hétérosexuelle et la présence diffuse et encodée d'un Eros homosexuel, lui-même caricaturé. On pense notamment au personnage ambigu du dandy Billy Biase, « *the doll baby* » :

The boy was made up with high-brown powder, his eye-brows were elongated and blackened up, his lips streaked with the dark rouge so popular in Harlem, and his carefully-straightened hair lay plastered and glossy. (HH, 91)

Plus largement, les personnages hybrides de McKay portent les masques grotesques d'une identité raciale, sexuelle ou genrée trompeuse. Son écriture carnavalesque conteste les normes et met en spectacle un monde noir urbanisé où s'inversent les valeurs et les codes. Cette stratégie correspond au concept du *Signifying* défini par Henry Gates. L'étude des procédés narratifs récurrents et de leurs liens avec les techniques oratoires et rhétoriques propres à la tradition orale afro-américaine conduit Gates à développer le concept théorique du *signifyin(g)*, en référence au *Signifying Monkey*, figure du *trickster* ambigu et malicieux qui parvient à vaincre les plus forts par la ruse dans les fables animalières et contes afro-américains, dont l'origine remonte au personnage sacré d'Esu-Elegbara d'Afrique de l'Ouest, *trickster* à la fois interprète et médiateur qui se situe au croisement du monde des hommes et de celui des dieux dont il est le messager⁹.

Sur le plan rhétorique, la pratique du *signifyin(g)* est selon Gates « *a language of implication* » (*The Signifying Monkey*, 54), une technique verbale qui consiste à dire et signifier de manière oblique. Cette stratégie de communication et de persuasion subtile et parfois difficile à cerner dans toutes ses formes repose sur divers modes discursifs, tels que l'ironie, l'humour, le jeu de mot, la circonlocution, le syllogisme, la rythmique. Selon Gates, la technique du *signifyin(g)* véhicule un discours subversif, « *the Discourse of the Black Other* » (*Figures*, 49). Il utilise cette performance langagière comme métaphore impliquant une révision formelle ainsi qu'une relation intertextuelle qui consiste à répéter, réviser « *with a black difference* » (*Signifying*, xxi, xxv). Toujours dans *The Signifying Monkey*, Gates précise :

⁹ Gates précise que ce *trickster* africain est appelé Esu au Nigéria et Legba chez les Fon du Dahomay (actuel Bénin) et que l'on retrouve également sa trace dans la tradition vaudou en Haïti (Papa Legba), à Cuba (Echu-Elegua) ainsi qu'au Brésil (Exu). Voir *Figures in Black* (237).

The notion of double-voiced discourse, related to Mikhail Bakhtin's theory of narrative but also indigenously African, comprises the crux of the method I use for the close reading of Afro-American texts. (22)

A partir des théories du formaliste russe sur le principe dialogique, Gates analyse le jeu de voix, « *a play of voices* » (*Signifying*, xxv), qui caractérise la langue des écrivains afro-américains, et dont les échos et reprises, les répétitions et révisions d'un texte à l'autre contribuent à l'émergence de nouveaux genres et à la formation d'un canon noir qui s'inscrit simultanément dans la continuité et la rupture, au sein même d'une tradition littéraire noire, mais aussi plus largement, au sein de la littérature américaine.

Le positionnement ambivalent du texte vis-à-vis d'une culture blanche normative, son ambiguïté discursive, le travestissement des identités révèlent ainsi le dilemme de l'écrivain Claude McKay : sa volonté de répondre aux attentes de ses lecteurs blancs et l'affirmation d'une nouvelle identité noire. Dans son analyse de la Renaissance Noire, Houston Baker propose d'autres concepts parallèles à ceux de Gates afin de rendre compte d'une écriture dialogique subversive, concepts que l'on peut appliquer aux textes de McKay. L'auteur recourt à une stratégie, « *the mastery of the minstrel mask* » ou « *the mastery of form* » (*Modernism*, xvi), en d'autres termes, la reprise et la manipulation de stéréotypes afin de s'assurer l'adhésion d'un lectorat blanc. Pour autant, la rhétorique et l'esthétique vernaculaire de McKay participent de ce que Baker appelle « *the deformation of mastery* » (*Modernism*, xvi), la déconstruction du modèle. Son écriture démonstrative, didactique dénonce ouvertement le colonialisme et le racisme des Blancs et révèle une montée de la conscience raciale en donnant la libre parole à ses personnages : la voix qui résonne/raisonne et « répond » semble alors contredire le geste caricatural qui imite, certes de manière subversive et parodique. L'écriture ambiguë de McKay vient de cette double technique (*mastery of form/deformation of mastery*), d'un double discours qui tente de négocier une nouvelle identité noire diasporique (dé)masquée.

En outre, l'hybridation des modèles dominants implique leur subversion qui relie l'esthétique d'une écriture au discours idéologique qu'elle porte. L'ambivalence d'une écriture carnavalisée qui déguise sa parole s'inscrit dans le prolongement des traditions vernaculaires issues d'un monde colonial racialisé où les stratégies de simulation et de dissimulation protègent les dominés qui, dans le même temps, parodient et narguent insidieusement le pouvoir.

Dans *Caribbean Waves*, Heather Hathaway invite à relire la fiction de McKay, « *particularly within his own migratory journeys* » (83). De fait, ses romans urbains, mais aussi *Banana Bottom* (1933) évoquant le retour difficile d'une Jamaïcaine, Bita Plant, dans son village après avoir été éduquée en Angleterre, révèlent la propre trajectoire, le nomadisme

d'un auteur déraciné, tiraillé entre deux cultures, exilé à jamais. Sa production littéraire transnationale donne une résonance particulière et une envergure plus large au mouvement de la Renaissance Noire de Harlem ; elle témoigne de l'interaction et des divergences entre les diasporas africaines des Etats-Unis et de la Caraïbe. Si les intellectuels (Du Bois, Locke) et les écrivains afro-américains (Fisher, Cullen, Hurston, Hughes, Larsen, Toomer, Thurman, Fauset...) liés au mouvement ont promu une littérature « nègre » et déterminé une nouvelle identité afro-américaine, sur un plan national (les Etats-Unis), McKay en tant qu'immigré caribéen, sujet d'une colonie britannique, porte un regard différent, plus global, tout comme Eric Walrond né dans l'ancienne Guyane britannique, autre figure antillaise et voix dissidente de la *Harlem Renaissance*, et un temps adepte de Marcus Garvey¹⁰. Les textes de McKay, qui plus tard influenceront les chantres de la Négritude, mettent en fiction l'histoire conjuguée de la Grande Migration intérieure (l'exode rural des Noirs américains vers les capitales du Nord), la rediasporisation de la communauté antillaise et la migration africaine vers l'Europe liée à la colonisation.

Selon Homi Bhabha, dans son essai « DissemiNation », « it is to the city that the migrants, the minorities, the diasporic come to change the history of the nation. [...] it is the city which provides the space in which emergent identifications and new social movements of the people are played out » (Location, 169-170). Les villes occidentales des romans de McKay sont les lieux d'histoires discontinues, sans début ni fin, où les nations hétérogènes sont remplacées par des diasporas. Elles sont autant de points de chute ou d'étapes le long d'un parcours géographique, mais aussi sentimental et intellectuel sinueux. Espaces de circulation, elles favorisent la rencontre des différences, la prolifération des idées et la contagion des émotions. Attentif à la diversité du monde noir, McKay, qui appelle au changement, commente la réalité d'un monde clivé. Il invente des personnages nomades, passants et passeurs, et souligne l'importance de la relation à l'autre dans la construction de soi.

Ouvrages cités

Anderson, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 1983.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.

¹⁰ Les nouvelles de Walrond dans *Tropic Death* (1926), mais aussi « The Godless City », « City Love » ou « Morning in Colon » racontent New York, mais également Panama ou Colón, qui attirèrent de nombreux immigrants issus de la Caraïbe lors de la construction du canal. Voir l'anthologie de Louis J. Parascandola, « *Wings Can Wake Up the Dead* » : *An Eric Walrond Reader* (1998).

- Baker, Houston A., Jr. *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago, Chicago UP, 1987.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- Carby, Hazel V., « Policing the Black Woman's Body in an Urban Context », *Critical Inquiry* 18.4 (Summer 1992), p. 738-755.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Edwards, Brent Hayes, *The Practice of Diaspora : Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 2003.
- Fabre, Michel, *La Rive noire, de Harlem à la Seine*, Paris, Lieu commun, 1985.
- Gates, Henry Louis, Jr., *Figures in Black : Words, Signs, and the "Racial Self"*, Oxford, Oxford UP, 1987.
- , *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford, Oxford UP, 1988.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard UP, 1993.
- Hathaway, Heather, *Caribbean Waves : Relocating Claude McKay and Paule Marshall*, Bloomington, Indiana UP, 2000.
- Holcomb, Gary Edward, « Diaspora Cruises : Queer Black Proletarianism in Claude McKay's *A Long Way From Home* », *Modern Fiction Studies* 49.4 (Winter 2003), p. 714-745.
- , « The Sun Also Rises in Queer Black Harlem : Hemingway and McKay's Modernist Intertext », *Journal of Modern Literature* 30.4 (Summer 2007), p. 61-81.
- Hughes, Langston, *The Best of Simple* (1961), New York, Hill and Wang, 1998.
- McKay, Claude, *Banana Bottom* (1933), New York, Harcourt Brace, 1974.
- , *Banjo, A Story Without a Plot* (1929), New York, Harcourt Brace, 1957.
- , *Gingertown* (1932), Salem, New Hampshire, Ayers, 1991.
- , *Home to Harlem* (1928), Chatham, The Chatham Booksellers, 1973.
- , *A Long Way from Home* (1937), London, Pluto, 1985.
- , *Romance in Marseille, and Three Short Stories*, Exeter, U of Exeter P, à paraître.
- Maffesoli, Michel, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1997.
- Parascandola, Louis J., ed., « *Winds Can Wake Up the Dead* » : *An Eric Walrond Reader*, Detroit, Wayne State UP, 1998.
- Rosenberg, Leah, « Caribbean Models for Modernism in the Work of Claude McKay and Jean Rhys », *Modernism/Modernity* 11.2 (April 2004), p. 219-238.
- Spencer, Suzette A., « Swering at a Different Angle and Flying in the Face of Tradition : Excavating the Homoerotic Subtext in *Home to Harlem* », *CLA Journal* 42.2 (Dec. 1998), p. 164-193.
- Stephens, Michelle Ann, *Black Empire : The Masculine Global Imaginary of Caribbean Intellectuals in the United States, 1914-1962*, Durham, Duke UP, 2005.